

Comparaison

entre

„le Jules César“

de Voltaire et celui de Shakspeare.

Dissertation inaugurale

pour obtenir

le grade de Docteur en philosophie

à l'Université de Rostock

présentée

par

Herm. Fr. Th. Behne

de Hedemünden.

A Gottingue 1872.

Imprimé chez Guillaume Frédéric Kaestner.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Dédié

à ses chers beaux-frères

Ch. et L. Morgenstern,

docteurs en philosophie

comme un faible signe de gratitude

par

L'Auteur.

Un phénomène fort intéressant dans l'histoire des peuples européens c'est l'influence presque toute-puissante que la France faisait valoir pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles dans la vie politique et spirituelle de la plupart des nations du continent d'Europe. Cette influence représentait d'une part le pouvoir monarchique absolu, qui était sorti victorieux de longs et sanglants combats et qui formulait et réglait pendant plus d'un siècle la vie politique de la nation française; d'autre part elle ne se montrait pas moins fort dans sa vie littéraire.

La littérature française du 17. et du 18. siècle occupe en effet une place unique et rend la France législateur du goût littéraire dans l'Europe centrale. C'est la poésie dramatique, fleur la plus belle de la vie spirituelle d'une nation, et en première ligne la tragédie qui amène l'âge doré de la littérature française en donnant la vie à ce »Classicisme« moderne qui presque jusqu'à la fin du siècle passé prescrivait à la nation française la marche de son activité littéraire. Examinons les motifs qui lui donnèrent cette position dominante:

Les sujets furent fournis au drame par la mythologie et par les anciennes traditions des Grecs et des Romains, sources qui d'après la conviction des grands écrivains du siècle de Louis XIV, renfermaient seules des sujets dignes d'une représentation dramatique. Sophocle et Euripide étaient sous ce rapport les grands modèles qu'il fallait imiter pour avoir accès à la gloire parmi les écrivains, et à coté de cette loi inexorable l'originalité d'un poète n'avait aucun droit de se faire valoir. Ainsi le théâtre français classique reposait uniquement sur l'imitation des anciens.

Il n'y a eu de tout temps que fort peu d'hommes qui fussent favorisés par le sort de créer librement comme des dieux et qui, en sautant les degrés ordinaires du développement spirituel des hommes d'esprit et de talents, eussent dé-

vancé leur siècle pour lui montrer par des modèles de perfection impérissables la marche vers le parfait et le sublime.

Grands et dignes d'admiration paraissent tous ceux, qui en aspirant à l'idéal, se bornent à imiter ces modèles originaux parfaits et qui en se montrant les meilleurs de leur temps satisfont ainsi aux meilleurs de tous les temps et contribuent en même temps de leur part à eunoblir l'humanité.

La France littéraire du siècle de Louis XIV et de celui de Louis XV a pris pour modèles, comme nous l'avons dit, les chefs-d'oeuvre des Anciens, convaincus que nulle part qu'ici se trouvent les lois éternelles de la poésie dramatique véritable en première ligne. — Mais les grands auteurs classiques du 17. siècle imitaient-ils réellement les chefs-d'oeuvre des grands auteurs grecs et romains? Est-ce que leur imitation reposait véritablement sur une étude exacte et profonde et sur une connaissance parfaite de la poésie des Anciens? C'est ce qu'il nous faut nier décidément. Cette imitation n'était qu'imaginaire; car il n'y avait que très-peu d'écrivains qui, comme Corneille et Racine, eussent étudié à fond le théâtre grec, et de plus l'activité de la plupart des poètes contemporains et des successeurs de Racine et de Corneille n'était généralement autre chose qu'une imitation des modèles établis par ces deux grands héros du classicisme français. Cette imitation était d'autant plus arbitraire qu'on l'avait jugé nécessaire d'accorder parmi les passions représentées dans les pièces dramatiques à l'amour une rôle importante; croyant même qu'on ne pouvait pas s'en passer impunément on l'introduisit même dans des pièces les plus hétérogènes sous ce rapport suivant la nature de leur sujet. —

Aristotèle était le législateur pour tout ce qui regardait les qualités nécessaires et indispensables à un bon drame »classique«. C'était à lui que le classicisme français devait d'après son opinion la loi sévère des trois unités, loi qui avait été tirée de passages tout-à-fait mal-entendus des écrits de ce grand philosophe et qui, se présentant plutôt comme le produit des préjugés des écrivains français, devait régler selon eux la marche de la pièce par rapport à l'unité du lieu, du temps et de l'action, mais qui par-là, au lieu de devenir un avantage pour le drame, devint plutôt, sous ce rapport, la source de beaucoup d'inconvénients. Le grand tribunal du goût littéraire au temps de splendeur du »Classicisme«, tribunal qu'aucun poète n'avait le droit de négliger impunément, tribunal qui prescrivait les idées aux écrivains, et qui leur donnait l'inspiration en se faisant le grand et infaillible contrôleur de leurs oeuvres: c'était la cour, assemblée brillante de gentilshommes et de femmes élégants

et pleins d'esprit qui entouraient le roi et dont l'Hôtel de Rambouillet était l'organe le plus subtil.

Tout cela nous prouve que le théâtre français classique repose uniquement sur l'art et que la poésie dramatique du »Classicisme« est pleinement artificielle; elle ne prend les sujets propres à être représentés ni de la vie réelle, ni de la propre histoire mais du monde mythologique, et de plus elle n'accorde pas au poète de s'adonner à la force productive de son originalité ou de donner à son héros le mouvement et la liberté répondant à sa vue libre et indépendante: les idées, les héros, les sentiments, le langage, tout est de pure convention et sujet au goût de la cour et de la bonne société du 17. siècle. —

Chose étrange! pendant que le classicisme français étendit son empire sur l'Europe centrale et en première ligne sur l'Allemagne qui lui portait son ovation pleine d'admiration en considérant comme une haute gloire l'honneur d'imiter les modèles français: nous voyons l'Angleterre toute libre de l'influence littéraire des Français. La littérature des Anglais nous montre au contraire le développement libre et énergique de cette grande nation. Ce fut de longs combats sanglants que sortit son indépendance; cette dernière s'affermir en suite de révolutions terribles. Bientôt le parlement est devenu le tribunal de la souveraineté du peuple et le roi en est le premier serviteur. — L'Angleterre est le pays de la liberté, et le théâtre, miroir fidèle de la culture d'une nation, en est le reflet. Mais la poésie dramatique anglaise qui dans W. Shakespeare semble avoir touché pour tous les temps au comble de perfection, célébrait son âge doré déjà un siècle avant que la France y arrivât; et elle nous prouve d'une manière évidente qu'elle ne repose pas sur l'art, mais sur la nature; que ce n'est pas l'antiquité seule à laquelle elle doit la matière dont elle a créé ses chefs-d'oeuvre: c'est plutôt la vie réelle de l'humanité, c'est la propre histoire de la nation anglaise qui fournit à sa poésie dramatique la matière en première ligne; et ce n'est nullement la haute société de la cour qui forme le tribunal du goût littéraire mais le génie du poète. Le théâtre classique anglais n'est pas créé pour le plaisir de la haute classe mais pour l'édification et l'instruction morale de tout le peuple. Il résulte de ces remarques que nécessairement il devait y avoir un contraste profond entre ces deux systèmes d'art dramatique et leurs conséquences.

La France littéraire, pénétrée de la perfection du »Classicisme«, était persuadée, que par là elle avait posé pour tous les temps le vrai modèle ainsi que la mesure unique en faveur du développement du théâtre et que négliger

les lois du système classique n'était autre chose que de tomber en barbarie. Ces maximes restaient encore en vigueur au 18. siècle, malgré que les drames de Shakspeare et de quelques-uns de ses contemporains fussent déjà connus en France et que quelques écrivains français eussent commencé à attaquer ouvertement quelques faiblesses dont souffrait le système classique. Mais comme les ouvrages faibles de ces auteurs n'étaient en aucune proportion avec ce qu'on devait en attendre en suite de leurs attaques ils perdirent bientôt la sympathie qu'on leur avait présentée d'abord ; le Classicisme parut plus affermi que jamais. —

Voltaire, le plus fort génie du 18. siècle, était le soutien du classicisme. Egalement craint et admiré par ses contemporains aussi bien que par la postérité, honoré par tous les souverains de l'Europe il combattait par tous les moyens de raillerie et de satire et par des pamphlets pleins de saillies tout ce qu'il appelait »préjugé« en religion, science et vie ; mais il n'osait jamais toucher au bâtiment sublime du classicisme ; il le regardait plutôt comme la plus haute gloire d'être appelé en vertu de ses drames digne disciple de Racine et de Corneille. Car lui aussi était gouverné par la conviction que le classicisme fondé, d'après l'opinion de tous ceux qui le représentaient dans la littérature française, sur le système d'art et de composition qui régnait dans les chefs-d'oeuvre du théâtre des grecs et des Romains, avait posé pour tous les temps les règles et les modèles d'après lesquels chaque drame aurait à se composer et sur lesquels reposerait uniquement la marche et le développement de l'art dramatique.

Un séjour de deux ans à Londres lui donna pleinement occasion de connaître le théâtre des Anglais et leur poésie dramatique, en première ligne celle de leur plus haut génie W. Shakspeare. Il sentait bientôt le profond contraste qui s'élevait entre le théâtre anglais et le théâtre français ; il reconnut facilement la richesse de vie, de liberté et de mouvement répandue abondamment sur le drame anglais ; il vit bien que ce n'étaient pas les caprices d'une brillante société qui donnaient l'inspiration aux poètes, mais que c'était plutôt la nature, le coeur humain avec ses passions, la vie des nations et l'histoire ; la fertilité de la poésie anglaise lui prouvait que l'originalité du poète n'avait pas à craindre la barrière tirée devant elle par la critique et par le point de vue étroit de la mode.

Voltaire avait en effet découvert dans la richesse de vie et d'originalité du drame anglais une source fertile en matières et fort propre à en enrichir le théâtre français. Il traduisit même quelques épisodes de l'un et de l'autre des

dramas de Shakspeare, il écrivit quelques pièces où il imita le grand William; mais dans tout cela il ne vit point d'obstacle de ne pas donner la préférence au classicisme français même le plus décidément; de plus, ses remarques dispersées çà et là dans ses écrits ainsi que dans quelques unes de ces lettres où il prononce ses opinions et ses jugements sur les pièces dramatiques de Shakspeare nous prouvent assez clairement que Voltaire ne savait faire rien de plus important que de se montrer le plaideur éloquent en faveur du »Classicisme« c. a. d. de Corneille et de Racine contre tous ceux de ses contemporains qui admiraient déjà la poésie de Shakspeare. Il semblait même se repentir dans sa vieillesse d'avoir révélé à son pays la valeur du théâtre de ce grand héros du Parnasse anglais, lorsque le nombre des adorateurs de Shakspeare augmenta.

En 1732 deux ans après son retour d'Angleterre Voltaire écrivit la tragédie »La Mort de César« pièce dans laquelle on découvre facilement l'influence de Shakspeare qu'il a imité dans de nombreux passages même en adoptant les mêmes personnages quoique d'autre part la disposition, la marche et le pathétique de toute la pièce nous prouvent de la manière la plus évidente que Voltaire le poète n'a connu nulle autre gloire que de rester le fidèle disciple du Système classique. Ses admirateurs déclarèrent unanimement qu'il avait corrigé Shakspeare en écrivant ce drame. Quoiqu'il en soit: nous voici placés devant la solution de la question posée par le titre donné à notre discours. — Voltaire — Shakspeare voilà deux grands génies dont chacun représente une grande époque dans l'histoire de la poésie dramatique. —

La pièce de Voltaire est intitulée, comme nous l'avons dit, »La mort de César«, celle du poète anglais »Julius Caesar«. Nous allons donc comparer ces deux pièces célèbres et nous espérons, en les examinant dans leurs détails, pouvoir trouver la vraie source où la poésie doit puiser sa force vitale, force qui doit la mettre à même de remplir sa mission sublime, celle d'aider à travailler à l'éducation morale des nations et de leur apprendre à n'aimer et chercher que le vrai, le bon et le beau. Nous allons voir où l'on trouvera cette vraie poésie unique, si ce sera dans la poésie dramatique du »Classicisme« français fondé sur les règles posées par l'art ou dans celle des Anglais qui nous apprennent que la vraie poésie tire sa force et sa valeur de la vie, du coeur et de l'histoire. —

Ce qui nous frappe d'abord, ce sont les titres différents de ces deux drames, circonstance qui nous prouve que les points de vue chez les deux auteurs diffèrent l'un de l'autre en ce qui regarde la conception. La tragédie de Voltaire

se termine par l'assassinat de César, scène à laquelle l'auteur n'ajoute que la harangue séditeuse d'Antoine. Shakspeare ne voit nullement dans la mort de César la fin de la tragédie, car »il sentait bien, que, l'homme disparu, le principe restait toujours debout«; il reconnut bien la nécessité de donner à sa pièce un dénouement réel et satisfaisant. Il fallait donc continuer le drame jusqu'à l'heure où l'un des deux partis l'emporterait sur l'autre; car César vivant était moins fort que César mort, vérité qui n'avait point échappé au génie profond et observateur de Shakspeare; aussi son drame ne s'arrête-t-il dans sa suite qu'au jour, où, dans les plaines de Philippes la liberté succombe avec Brutus et Cassius, ses derniers soutiens. La vérité de cette idée juste et digne d'exécution paraît d'autant plus évidente que nous y voyons encore d'autres arguments qui la soutiennent. Il ne faut pas oublier que l'idée tragique ne peut pas se contenter, suivant sa nature, d'un crime, même quand il est soutenu par des motifs qui tendent à le justifier; il faut que l'âme du spectateur soit réconciliée d'une manière ou d'autre; car un assassinat peut être justifié par des raisons politiques, mais jamais devant la conscience morale; de plus César, le génie, le bienfaiteur, le héros victorieux qui va porter la guerre vers l'Orient, pour venger Crassus et pour augmenter la gloire de son peuple, ne se montre dans le drame français pas ainsi que son assassinat ne causerait une indignation fort justifiée. Il aurait donc fallu répondre à ce sentiment et ne pas se contenter d'une harangue qui n'en est qu'un dédommagement assez faible. Shakspeare a eu bien égard à cela et a montré dans la mort des deux assassins à Philippes la vengeance du crime exigée par la justice divine violée. D'après lui, comme nous venons de notifier en passant, il fallait démontrer aussi la pleine réalisation du principe républicain c. a. d. la délivrance de la patrie, qui ne pouvait guère être regardée comme accomplie par la mort de César surtout en vue de ses nombreux amis prêts à venger son assassinat, et nous reconnaissons en effet la réalisation de ce principe non pas, il est vrai, dans la victoire de la partie républicaine s'accomplissant au Capitole, mais dans la mort à laquelle ces deux grands républicains se sont voués arbitrairement au champ de bataille en restant fidèles à leur conviction. Shakspeare, en dédaignant ainsi de finir son drame par la mort du »dictateur« prouve par-là qu'il en a mieux saisi que Voltaire l'idée tragique. — Si Voltaire s'était borné à déclarer que le théâtre français n'est pas approprié à mettre en scène le champ de bataille et les différents combats de Philippes ainsi que d'autres catastrophes, il aurait donné par-là une raison solide; mais au lieu de

cela il nous informe que de tels passages ne sont ni des mœurs ni des règles de bienséance de la bonne société, et puis, qu'un assassinat représenté sur la scène ou l'éclat d'une forte passion se passant aux yeux du public sont des passages rudes, barbares et pleins de grossièreté, il nous rappelle simplement l'omnipotence de la coutume et de l'étiquette qui maîtrisaient le théâtre classique et qui repoussaient chaque originalité se trouvant en quelque façon en dehors des règles créées par les préjugés de la cour. Voilà une inconséquence des plus étranges du théâtre classique des Français, car mille journaux prouvaient tous les jours à la société française qu'il y avait d'autres nations, d'autres mœurs et d'autres coutumes au monde que celles qui régnaient en France. — Voltaire se permettait dans ses écrits toute sorte de libertés, abolissait toute barrière tirée par la bienséance s'il paraissait convenable à son ambition indomptable. La comédie créa les situations les plus étranges, les plus folles, pour faire rire le public; mais la tragédie n'avait pas la permission de goûter la liberté; elle était chargée de fers lui imposés par la loi sévère d'une société qui s'avisait de se croire seule en possession de toutes les règles qui doivent faire la perfection du drame et qui avaient été soigneusement contrôllées par Louis XIV et sa cour. Voltaire et avec lui tous les adorateurs du »classicisme« méconnaissent en effet que le drame doit être le fidèle miroir de l'humanité, de ses qualités et actions bonnes et mauvaises; que les passions, bien qu'elles soient des manifestations extravagantes du coeur, aident à former la vie et ont été mille fois les causes de grands faits; ne pas les vouloir admettre au théâtre serait ôter au drame les plus nobles forces; ce serait l'avilir à la farce et lui donner au lieu de la variété et de la vie cette triste monotonie qui rend chaque enthousiasme impossible.

Le drame de Voltaire n'a que 3 actes au lieu de 5 et se met par-là en opposition avec un saint usage ancien qui en prescrivait généralement cinq et qui est minutieusement observé dans toutes les pièces de Corneille et de Racine. Voilà donc une assez grave hardiesse dont notre poète s'est rendu coupable, et qui causa en effet beaucoup d'étonnement à la première représentation de la pièce, mais qui néanmoins ne laisse pas d'être fort raisonnable, naturellement résultant de la conception de l'auteur. —

Le drame français commence par un dialogue entre César et Antoine. Ce dernier qui conserve en général son caractère historique, se présente en franc flatteur en communiquant avec une vive joie à son maître et ami que le peuple va le proclamer roi. César qui semble avoir attendu cette

nouvelle et qui, suivant ses paroles, est sur le point de conduire l'armée en Asie pour attaquer les Parthes, pour venger sur eux Crassus et le peuple romain et pour conquérir l'empire des Persans, recommande aux soins d'Antoine »ses fils« et la terre qu'il va quitter, en lui découvrant en même temps qu'auprès d'Octave son fils d'adoption il possède un véritable fils né de Servilie, fille de Caton qui lui avait été promise d'abord et après donnée à un autre et de laquelle il a reçu ce fils suivant une lettre écrite par Servilie et montrée à Antoine. Ce fils est — Brutus »le fanatique républicain, l'homme de vertus farouches«. A Antoine que cette nouvelle a gravement effrayé et qui ne voit en Brutus qu'un homme dangereux et rebelle, César avoue qu'il aime Brutus, que ce dernier a aussi d'autres vertus que celles qui pourraient devenir dangereuses à ses propres intérêts: qu'il aime, qu'il excuse ouvertement un fils qui a l'âme franche et indépendante, qui ne veut pas servir un maître et qui pense comme lui-même. — D'ailleurs il espère que

»Brutus tiendra bientôt un différend langage,
Quand il aura connu, de quel sang il est né!«

»Un diadème«, continue-t-il, »destiné à son front
Adoucira dans lui sa rudesse importune;

»Il changera de mœurs en changeant de fortune«.

Mais Antoine n'est nullement de l'opinion de César, sachant bien que la doctrine des Stoïciens dont Brutus est l'ardent disciple, est devenue dans ce dernier une force inébranlable devant laquelle le diadème même restera sans effet. Il ne peut donc pas partager l'espoir de César de gagner ce républicain et de le convertir à ses intérêts par les dits moyens. — César paraît au sénat. Là il prend l'air d'un souverain en traitant les sénateurs comme des sujets. Il leur déclare qu'il est sur le point de combattre les Parthes et les Persans pour augmenter la gloire de Rome; puis il nomme Cimber, Marcellus, Décime et Casca gouverneurs des différentes parties du règne et exige à la fin des sénateurs le titre de roi. — Mais Cimber, Cassius et Brutus s'opposent à son désir en lui déclarant avec une franchise inattendue de même qu'avec une tranquillité excessivement froide, que ces sceptres, ces couronnes, que l'univers offert à Rome, que tout cela ne serait qu'un outrage à l'Etat; que Rome attend un don plus précieux que toutes les victoires promises par le dictateur: la Liberté!

»Tu nous l'avais promise«, poursuit Cassius, »et tu juras
toi-même

D'abolir pour jamais l'autorité suprême«
Brutus soutient fermement ses confrères et il ajoute à leurs plaintes ces mots:

»Oui, que César soit grand, mais que Rome soit libre« !
 . . . et puis il rappelle au dictateur non sans amertume, que c'est un don fort dédaigneux pour Rome de l'appeler reine de l'Univers et de la laisser en fers.

»Les Persans«, dit-il, »ne sont pas nos plus fiers ennemis,

Il en est de plus grands — je n'ai pas d'autre avis«.

César qui ne s'est pas attendu à de pareilles reproches lui lancés d'une témérité inouïe, congédie les sénateurs en leur lançant des menaces; il ne retient que Brutus et lui parle avec beaucoup de douceur et affection en espérant que le secret de sa naissance qu'il va lui découvrir changera bientôt les sentiments de Brutus le républicain. Vainement il cherche de rendre ce fier Romain plus accessible à ses intérêts impérieux — Brutus n'a d'autre chose à lui dire que »tout son sang est à César, s'il tient sa promesse; mais qu'il abhorre sa tendresse s'il veut n'être qu'un tyran«; il refuse de rester avec lui et Antoine et se retire. — Le dictateur, vainement conjuré par Antoine d'abattre aussitôt cette impertinente résistance et de ne plus régner par la bonté mais plutôt par la crainte, ne veut cependant pas encore employer la violence; il sait bien que l'inconstance du peuple »qui change en un jour« lui servira mieux d'atteindre le but, et il se propose de lui dresser les pièges plus doucement, de manière qu'il ne s'aperçoive de la suppression. —

Voilà le contenu des premières scènes. Examinons en les détails. En lisant les premières paroles de César et d'Antoine, on se voit placé à l'instant même au milieu de l'action, au lieu d'être fatigué par une longue exposition; voilà donc l'influence du théâtre anglais; Voltaire fait par-là un grand pas en avant dans l'art dramatique. L'exposition qui forme l'introduction, s'il l'on veut, des drames de Corneille et de Racine ainsi que de beaucoup de leurs imitateurs, et qui nous a à raconter mille choses souvent de la manière la plus bavarde, pour nous rendre connus d'abord avec les différents circonstances et actions nécessaires à informer le public, afin qu'il puisse bien apprécier le caractère et l'action des personnages — cette exposition, conséquence naturelle et assez souvent presque intolérable du système des 3 unités, Voltaire l'a négligée dans cette tragédie — honneur à lui qui a osé faire ce pas en dépit de tous les adorateurs du saint système. Mais nous disions tout à l'heure que Voltaire est le fidèle disciple du classicisme, qui a sanctifié ce système pour jamais — nous sommes-nous donc trompés? Du tout, car ne l'applaudissons pas trop tôt: le poète, en voulant faire ce pas, s'est arrêté à moitié chemin ayant bien soin de ne point changer le lieu de l'action. Ce lieu est le Capitole et rien que le Capitole, c'est là que César rencontre

Antoine, c'est là qu'il assiste aux séances du sénat; c'est-là que ses ennemis font la conspiration contre sa vie et cela en plein jour; c'est-là que César est poignardé; c'est là enfin qu'Antoine harangue le peuple en lui montrant le corps du dictateur assassiné — chose moins étrange en effet que risible; — est-il donc possible que l'action se trainant par toute la pièce dans ses différentes phases, se soit faite dans ce seul lieu? Jamais! — Le système des 3 unités est une loi aussi tyrannique qu'elle est contraire à la nature des choses. Il est tyrannique parce qu'il force le poète d'abrégger l'action du drame d'une partie fort considérable en dépit de tous les effets que cette partie pourrait renfermer, et de faire simplement raconter ce qu'on aurait dû représenter. Et quels étaient les effets de cette mesure importante? La marche de la pièce devint excessivement traînante, le progrès de l'action fut interrompu, l'action même fut affaiblie et à la place des personnes agissantes on introduisit ces tristes rôles des »confidents«, condamnés à entendre de longs récits assez ennuyeux pour l'auditoire. Mais ledit système est aussi contraire à la nature c. a. d. au naturel développement de l'action dramatique, parce qu'il est contraire à toute expérience; car il est impossible qu'une action d'une certaine étendue qui a besoin de préparatifs plus ou moins longs se fasse dans 24 heures. Il n'y a qu'à considérer pour s'assurer sur ce fait-là, l'histoire universelle et l'on trouvera des milliers de faits et d'événements pour l'accomplissement desquels l'espace de si peu de temps n'a nullement suffi. Est-ce qu'on a jamais entendu, qu'une conjuration qui se compose de trois éléments: les premières incitations, le développement et la catastrophe, s'est terminée dans l'espace de 24 heures? N'est-il pas hors de chaque doute, qu'elle se fasse peu à peu, qu'elle marche par degrés ayant besoin de longs préparatifs qui réclament des semaines, des mois, des années entières? N'y-a-t-il pas mille choses à soigner d'abord? Ne faut-il pas le concours de plusieurs hommes, ordinairement demeurant dans différentes places? Est-il donc possible que toutes ces choses se fassent en 24 heures? Jamais. Mais ce n'est pas seulement l'unité de temps qui d'après notre conviction est absurde: nous croyons pouvoir prétendre du même droit qu'il n'est pas moins imprudent de vouloir défendre et soutenir l'unité de lieu. L'histoire et l'expérience nous prouvent à chaque pas qu'une entreprise d'une certaine étendue ne se fait pas toujours dans le même lieu. Chaque événement plus ou moins compliqué se divise généralement en plusieurs faits coopérateurs, plus ou moins importants, simultanés ou non, suivant leur nature. Ces faits peuvent avoir lieu dans différents endroits, et bien for-

mer malgré leur diversité la vraie unité, l'action complète et entière. La conspiration contre César prit naissance fort secrètement dans la maison de l'un des conspirateurs, l'assassinat se fit au Capitole, la harangue en faveur du mort eut lieu dans la place publique et la punition des assassins mit fin à cet événement à Philippes en Grèce, bien loin de Rome : ainsi nous le raconte l'histoire. Vouloir réunir tous les détails de cet événement en un seul lieu, ce serait défigurer l'histoire et la logique. Nous ne croyons pas nécessaire de nous justifier des reproches, si jamais on nous peut en faire, de ceux à qui ces remarques pourraient inspirer la fausse opinion comme si nous voulions empiéter sur le droit sacré de la poésie dramatique, qui assure à jamais aux poètes la pleine liberté de conception ; cette liberté doit subsister, on aurait grand tort de l'attaquer ; que le poète dispose du sujet qu'il a puisé dans l'histoire ou dans la mythologie, comme bon il lui semble : mais en vrai poète il n'oubliera jamais que la liberté de conception obéira toujours aux lois éternelles du vrai, du beau, du naturel ; qu'est-ce que c'est que le vrai ? En ne prenant le mot qu'au sens restreint dans lequel il doit nécessairement être employé ici, nous appelons vrai tout ce qui est bien possible et bien probable, tout ce qui est approuvé par le bon sens et par l'expérience. — Si Voltaire prétend qu'un événement ne peut pas avoir lieu en plusieurs endroits en même temps, il ne fait autre chose que de raisonner d'une manière excessivement vague et il semble plutôt qu'il veuille couvrir par-là une erreur aussi grossière que risible qu'il ne veut pas avouer. Cette erreur a trouvé à de différentes époques ses censeurs justes et fort éclairés, dont nous ne citerons ici que les plus célèbres, ce sont entr'autres Lacroix et Schlegel. Ajoutons ici qu'il faut en effet à chaque drame une unité aussi nécessaire que naturelle ; c'est l'unité d'action : l'action doit être une depuis le commencement jusqu'à la fin sous le rapport de cause et effet ; ce rapport doit être le plus intime. Plus le poète reste fidèle à ce principe plus il excitera l'unité d'intérêt, la meilleure preuve de la valeur de son ouvrage. — Tout le monde sait que La Motte-Houdard, La Fosse et d'autres écrivains, contemporains de Voltaire, avaient déjà commencé à attaquer ouvertement le système des trois unités et quelques autres faibles cotés du classicisme ; ils déclarèrent même ouvertement la liberté regnant dans les pièces dramatiques de Shakspeare le seul et unique chemin vers la véritable perfection. Voltaire poussé par sa vanité et son ambition crut devoir combattre ces hommes ; mais nous le voyons quelques années plus tard profiter en secret, sans en divulguer trop il est vrai, de ce que lui offrait Shakspeare

de profitable, pour en embellir le théâtre classique des Français. Le voilà qui dans cette pièce pose l'action au Capitole et non pas dans l'antichambre ou dans une autre partie quelconque de la maison de César; le voilà qui fait paraître sur la scène même des sénateurs et qui ne se contente pas de César, de ses amis et des conjurés: nous reconnaissons dans tout cela des concessions tacites faites à Shakspeare. —

Examinons les personnages du drame français.

Antoine, le célèbre ami de César, nous ne rencontre qu'au commencement et à la fin du drame; nous approuvons qu'il ne peut pas appartenir aux personnes principales du drame. Il se montre courtisan plein d'égoïsme et ambition; il cherche à cacher cette passion sous la flatterie et l'hypocrisie si peu voilées qu'il doit nécessairement se présenter comme un homme lourd et peu prudent dont le plan égoïstique prononcé à la fin de son harangue devant le peuple (voir III. 8) et le faux caractère doivent être découverts bientôt par César, qui le repoussera comme indigne de lui;

»Antoine«, dit ce flatteur, »ne connaît point l'envie:

J'ai chéri, plus que toi la gloire de ta vie;

J'ai préparé la chaîne où tu mets les Romains,

Content d'être sans toi le second des humains;

Plus fier de t'attacher ce nouveau diadème,

Plus grand de te servir, que de régner moi-même«.....

Mais le dictateur ne le repousse pas, il reste plutôt son fidèle ami et lui confie sans gêne tout ce qui lui tient au coeur, ce qui prouve que César paraît encore moins prudent que son ami. — Cette manière de tracer le caractère d'Antoine est évidemment fausse, d'autant plus que l'ensemble de ce rôle nous prouve clairement que le poète a voulu représenter ce célèbre Romain comme homme d'intrigue et comme ennemi implacable de Brutus pour le faire ressembler au chef-d'oeuvre de Shakspeare. Ces premières scènes suffisent pour nous montrer dans l'Antoine de Voltaire un homme qui ne s'élève pas beaucoup au-dessus des flatteurs ordinaires et qui laisse entrevoir des faiblesses propres à rendre illusoire toutes les hautes attentes qui pourraient peut-être s'attacher au développement de ce caractère. Cette faute affaiblit aussi l'effet de la harangue prononcée par Antoine devant le peuple pour l'exciter à la vengeance contre les assassins de César. Cette harangue est bien belle en général et renferme d'excellents passages, qui ne laissent rien à désirer. Le commencement de ce fameux discours n'est pas bien choisi, il est vrai; il aurait dû convaincre le harangueur d'avance, que de tels mots sont de vains efforts

à toucher une foule qui vient d'être haranguée par Cassius tout en faveur des assassins :

»Où, j'aurais de mes jours prolongé ses destins.
Hélas! vous avez tous pensé comme moi-même;
Et lorsque de son front ôtant le diadème
Ce héros à vos lois s'immolait aujourd'hui,
Qui de vous en effet n'eut expiré pour lui?«....

Mais il y a dans cette harangue encore une autre faute, faute plus grossière que celle que nous avons mentionnée tout à l'heure: n'est-il pas impardonnable qu'Antoine ose publiquement insulter Brutus, favori du peuple, qu'il appelle »assassin«? Ne devait-il pas craindre d'attirer sur sa personne la colère de la foule? De plus, voyant comment Voltaire représente le caractère et la conduite de Brutus, nous sommes encore moins en état d'approuver la manière comme Antoine attaque son adversaire. Ces remarques nous appellent bien à-propos à voir comment Shakspeare a tracé ce caractère. Occupons-nous donc maintenant de ce grand poète. L'entrée d'Antoine (voir I) est d'abord insignifiante et ne laisse pas encore pressentir la puissance secrète et terrible que cet homme faux, prudent et intrigant saura faire valoir à-propos. Pour la première fois il nous rencontre sur une place publique à Rome, prêt à prendre part aux courses vouées aux Lupercales, fête qu'on célébrait à Rome le 15. février en l'honneur du dieu Pan. Là il est abordé par César, qui, à la tête d'une magnifique procession se rend au Capitole pour y recevoir du peuple l'hommage de reconnaissance et de respect. César obéissant à une opinion superstitieuse de son temps l'exhorte de toucher dans sa course sa femme Calphurnie afin qu'elle soit délivrée de sa stérilité et qu'elle puisse lui donner des enfants. Antoine se montre ici fidèle ami et sujet du dictateur, quoique les mots

»When Caesar says: »Do this«, it is performed« nous fassent pressentir l'homme, auquel il ne faut pas trop se confier. Quelques moments après il reparait dans la procession qui revient et à côté de César. Comme celui-ci voit Cassius et que son oeil pénétrant reconnaît dans ce Romain l'homme dangereux du regard sombre et affamé, il y rend attentif Antoine, qui de sa part cherche à le calmer en lui assurant qu'il n'y a rien à craindre de cet homme-là. Voilà le début d'Antoine; il est fort modeste en effet; mais il commence déjà à frapper la curiosité. L'intérêt qu'il nous inspire croît par degré tandis que celui qui nous est inspiré par l'Antoine de Voltaire décline plutôt que d'augmenter. — Après qu'on l'a rencontré pour la seconde fois dans la maison de César à l'heure que les conjurateurs se sont ren-

du là pour appeler le dictateur à la séance au Capitole (II. 3), il paraît pour la troisième fois immédiatement après l'assassinat. Mais comme il est changé! L'homme gai et insouciant changé en homme frappé d'horreur, le voilà mortellement affligé et déchiré de douleur et de désespoir. Il est arrivé au Capitole, après qu'il s'est laissé donner d'avance la garantie de s'y pouvoir rendre sans craindre les menaces d'aucun des assassins; il leur promet de ne plus vouloir aimer César et de vouloir suivre les pas de ses meurtriers, dès qu'on lui aura expliqué bien clairement les raisons, pourquoi il a fallu que le grand César mourût. Puis, à l'aspect du corps de César il se livre à des transports de douleur. Voilà l'amour, qui a perdu tout ce qu'il y avait de plus cher pour lui au monde! il offre sa tête aux conjurés, croyant qu'il sera le second sacrifice qu'on a destiné pour le salut de l'État; aussi est-il persuadé, que jamais de sa vie il ne s'est présenté à lui un moment plus digne de mourir; car il peut mourir à côté du grand César. — Brutus cherche à le rassurer et lui promet de lui donner sur ce fait des éclaircissements propres à le calmer dès — qu'il se sera justifié devant le peuple irrité de ce que lui et ses amis ont fait. Et Antoine faisant semblant d'être rassuré tend la main à chacun des assassins pour leur témoigner son amour et sa confiance, mais non pas sans se tourner de nouveau au corps inanimé de son maître en lui demandant pardon de cet acte d'alliance fort étrange en effet, et en lui adressant les paroles touchantes:

»Had I as many eyes as thou hast wounds
Weeping as fast as they stream forth thy blood,
It would become me better than to close
In terms of friendship with thine enemies«

Quelle expression vraie et saisissante de douleur et d'affection! mais aussi quelle prudence! quel subtil calcul fait par la ruse, par la dissimulation et par la malignité! Bientôt les conspirateurs héroïques, qu'Antoine a assurés tout-à-l'heure de son amour et de sa confiance, seront changés en farouches assassins par la violence éloquente de la harangue d'Antoine prononcée devant le peuple; et bientôt nous voyons ce même peuple qui vient de maudire César le tyran, adorer et complaire César le héros, le bienfaiteur, l'ami dévoué du peuple, élever des cris de vengeance contre Brutus et ses confrères et allumer la sédition. Tel est Antoine. — C'est le même homme qui une heure plus tard sent la plus vive joie d'avoir incité par son harangue admirable contre Brutus et Cassius la fureur de la populace, qui les force de s'enfuir, et de quitter Rome au plus vite; c'est le même homme qui bientôt après dans la séance secrète qu'il tient

avec Octave et Lépide, ne peut pas se rassasier du nombre des proscriptions; c'est le même homme qui au champ de Philippies n'offre que du mépris et des injures à ceux qu'il honorait au Capitole par des marques d'amour et de respect. — Antoine, il est vrai, sent pour César une affection sincère et profonde; mais cet amour est gravement troublé par une ambition, un égoïsme illimité; à cet égoïsme il est prêt à sacrifier tout; cet égoïsme le rend scélérat et le remplit de haine farouche pour ses ennemis, laquelle il sait bien cacher sous le masque d'amour et de respect. Voilà le caractère d'Antoine selon Shakspeare. — Cet Antoine n'est-il pas le fidèle image de celui dont l'histoire nous raconte? N'est-il pas ce débauché, ce libertin, ce monstre d'égoïsme, mais aussi cet intrigant, qui se montre profond connaisseur des hommes, et dont la ruse, l'énergie et l'art de dissimuler sont dignes de la plus haute admiration? Voilà le chef-d'oeuvre! voilà l'image pleine de profonde vérité, pleine de vie, de mouvement et d'originalité! La valeur en est d'autant plus haute que Shakspeare n'a fait autre chose que de copier ce que Plutarque nous en raconte. Mais revenons à l'oeuvre de Voltaire; il faut avouer que l'ami de César, selon lui, est bien inférieur sous tous les rapports à celui qui nous se présente dans le drame anglais, malgré que tout le dialogue entre Antoine et le peuple ne soit presque autre chose qu'une imitation de la même scène représentée par Shakspeare, et nous nous rapportons sous ce rapport à ce que nous en avons dit plus haut. Cependant n'omettons pas de rendre hommage à Voltaire d'une innovation, qu'il a osé faire, en introduisant à la scène le peuple, afin que celui-ci puisse prendre part à l'action. — Nous croyons bien que cette innovation aida à décréditer la pièce auprès de l'auditoire, de sorte que Voltaire fut bientôt forcé de la retirer, mais elle a réussi d'autant mieux plus tard. --

Examinons à présent le rôle de César. En lisant le drame français nous espérons y retrouver au moins quelques traits caractéristiques de ce héros glorieux, prudent et aimable, quelques unes de ces qualités, qui l'ont rendu depuis des siècles le favori déclaré des nations civilisées. Mais nous nous sommes gravement trompés. — César, après avoir révélé à Antoine ses intentions belliqueuses, ainsi que le secret touchant l'origine de Brutus, paraît devant les sénateurs assemblés au Capitole, leur parle déjà en vrai souverain, distribue entr'eux l'administration des différentes parties du règne, comme s'il était déjà empereur et leur demande le titre de roi le plus impérieusement — quelle imprudence! quelle folie! — Cimber, Brutus et Cassius lui résistent. César, gravement blessé par cette audace, les menace et les pro-

voque ainsi sans le vouloir, il est vrai, à la conspiration, en leur offrant, pour ainsi dire, le poignard qui doit le frapper après. Mais on s'étonne de l'entendre dire bientôt après au vil flatteur Antoine, qui lui conseille d'employer la force et la violence pour abattre la résistance, qu'il ne faut pas supprimer Rome ouvertement, qu'il vaut mieux lui appliquer les fers sans qu'elle s'en aperçoive :

»Il faut couvrir de fleurs l'abîme où je l'entraîne,
Flatter encore le tigre à l'instant qu'on l'enchaîne,
Lui plaire en l'accablant, l'asservir, le charmer
Et punir mes rivaux en me faisant aimer« —

N'y a-t-il pas la contradiction la plus éclatante entre ces mots et ceux qu'il vient de dire aux sénateurs? Voilà donc un César imprudent. Vainement cherchons nous chez lui dans les dialogues qu'il a avec Brutus, cette dignité, prudence et réflexion qui devraient distinguer le conquérant de la Gaule. César tâche d'adoucir la sévérité républicaine de ce brave Romain, dont le caractère et le maintien inspirent un profond respect, pour le faire entrer dans ses intérêts. Le dictateur y réussit mal en effet malgré les menaces et les graves reproches qu'il lui fait d'abord, et aussi malgré la révélation qu'il lui fait sur le secret de son origine. Par cette découverte Brutus est en effet frappé d'étonnement et de terreur; aussi lui cause-t-elle de terribles combats intérieurs mais sans pouvoir ébranler ses principes patriotiques. Brutus aime son père; il l'avertit, mais sans trahir ses conjurés, du danger, auquel il s'exposera, s'il continue de faire valoir ses désirs ambitieux si indignes d'un vrai Romain.

. »Sais-tu bien«, dit-il, »qu'il y va de ta vie?
Sais-tu que le Sénat n'a point de vrai Romain
Qui n'aspire en secret à te percer le sein?«

Il se jette même à ses genoux en le conjurant de se montrer républicain et de renoncer à ses intentions indignes. Aussi le fidèle Dolabella le conjure-t-il de ne pas s'exposer aux dangers qui le menacent selon les indices qui se sont manifestés comme peu favorables à César dans les holocaustes, aussi bien que dans la nature. César repousse ses amis pour être puni bientôt après par les poignards des conjurés de son imprudence, de son orgueil puéril, de son air hautain et de son aveuglement incroyable. — Vraiment, ce n'est pas le César que nous font connaître ses »Commentaires;« c'est plutôt un aventurier. —

Regardons maintenant l'image tracé par Shakspeare. Au premier coup d'oeil qu'on y jette, on est presque tenté de lui faire un reproche de ce qu'il ne nous présente ce héros que dans une situation généralement insignifiante

Mais on aurait tort de le blâmer, car on sent bien, que dès les premiers mots qu'il dit, celui, dont la tragédie porte le nom, en est aussi le centre; c'est lui, toujours lui, autour duquel tournent toutes les actions, toute la vie de la pièce. Ce n'est pas la personne seulement qui nous se présente: c'est plutôt l'esprit de César qui règne partout, qui domine l'univers, qui fait trembler ses ennemis en se faisant aimer et admirer par eux, en même temps. C'est lui qui force Brutus à l'admirer et à le plaindre; c'est lui qui force les conjurés à se cacher dans les ténèbres: c'est lui qui donne à Antoine l'éloquence toute-puissante, c'est lui qui apparaît à Brutus à la bataille de Philippes pour lui annoncer sa mort, et qui à la fin fait tourner les glaives de ces deux fiers républicains Brutus et Cassius contre eux-mêmes — en un mot: c'est le César historique. Après l'avoir rencontré deux fois à la tête de la procession qui s'est formée pour le glorifier, et pour lui rendre l'hommage qu'on fait à des rois, nous le retrouvons dans sa maison. Nous y rencontrons aussi les conjurés, qui y sont venus de bonne heure, pour accompagner leur victime au Capitole. — On voit ici le grand César dans sa vie privée où il se montre hôte le plus aimable. C'est le même homme qui a soumis le Gaule, qui a fait trembler Pompée et ses amis en Espagne, en Afrique, en Asie. Mais applaudissons aussi au sentiment juste et délicat du grand poète qui a vite et profondément senti l'importance de montrer ces belles qualités du dictateur, qualités dont l'histoire nous donne aussi des preuves, qualités qui forcent les hommes à l'aimer, à l'admirer et qui rendent sa mort si infiniment tragique. Car César mort, couvert de blessures, étendu au pied de la statue de Pompée fait oublier à l'âme que c'était un usurpateur, qui a été frappé par les poignards des républicains — on pleure, le cœur saisi de douleurs et de pitié; ses assassins inspirent de l'horreur, et on les condamne. — Pour bien apprécier le caractère de César et sa manière d'agir, il faut se rappeler les trois phases de sa vie; la première commence par le Triumvirat et se termine par le passage du Rubicon; la seconde comprend ses combats avec ses rivaux; la troisième fait voir ses triomphes et ses efforts pour acquérir la couronne. Cette dernière période de la vie de César, Shakspeare la déroule devant nos yeux. Le peuple l'adorait à cause des bienfaits qu'il leur faisait, et la plupart des hommes patriotiques voyaient en lui un soutien de la république. Mais César n'était pas des hommes ordinaires. Trop égoïstique de nature pour se contenter de la gloire de porter le nom de bienfaiteur de l'état, ou de père de la patrie, trop grand politique pour ne pas clairement reconnaître, que la

république était incurable et allait tomber en pleine décadence en suite des vices et de la démoralisation générale : il était aussi en même temps assez prudent, pour ne pas voir qu'il courrait de grands périls en faisant ce dernier pas vers la couronne et l'absolutisme, en face de ceux qui étaient encore républicains de coeur. Il y en avait en effet, il s'en fut bien aperçu dans la grande assemblée, où il s'était rendu à la tête de la procession. Là Antoine lui avait offert trois fois la couronne, d'après les rapports, qui, selon Shakspeare, ont été faits à Brutus et à Cassius par leur ami Casca ; mais chaque fois César l'avait refusée et mise de côté, suffisamment averti par les murmures de la foule. Il avait refusé la couronne en hésitant, il est vrai et malgré lui, et cette conduite, fort bien tracée par Shakspeare, nous prouve la force de son ambition. Shakspeare, en montrant César dans cette assemblée et en nous laissant entr'voir les replis les plus délicats et les plus cachés de l'âme de ce fier Romain, nous se présente comme le plus admirable connaisseur du coeur humain, dont il a étudié les sentiments et les passions jusqu'à la moindre émotion, tandis que Voltaire dans ce même passage nous repousse par la grossièreté de sa conception. Il met dans la bouche de Cimber le récit des choses qui se sont passées dans cette assemblée et lui fait raconter à ses confrères que César a jeté la couronne par terre et qu'il l'a foulée aux pieds en présence de la foule, témoin de cette offerte faite à César par Antoine. Voltaire en traçant la conduite du dictateur d'une pareille manière, oublie qu'une telle exagération, à nous en taire de l'offense faite par-là à son ami, devait produire justement le contraire de ce que César voulut faire voir au peuple : trahir à tout le monde les intentions de son coeur au lieu de les cacher. Mais retournons à Shakspeare. Les murmures du peuple mécontent excités par les grands honneurs faits à César par Antoine, durent apprendre au premier la nécessité d'embrasser la prudence et la précaution. Mais l'ambition, une fois allumée, ne s'éteint pas si facilement, le but sublime, auquel elle aspire, est trop séduisant ; sans cesse l'orgueil lui souffle : lâche que tu es ! où est ton courage ? N'es-tu pas César ? Et alors le poète déroule devant nous un image admirable, en montrant le pouvoir de la passion sur le coeur humain. D'un côté on voit l'ambition pousser César vers la couronne, d'autre part mille choses sinistres et ses propres observations le retiennent et l'avertissent des dangers qu'il courra, en s'abandonnant aux excitations de faux amis et à son ambition. Mais enfin cette dernière passion incitée par les conjurés, nourrie à dessein par Décimus, l'emporte sur la prudence, sur les avertissements des fidèles

amis et sur les larmes de son épouse épouvantée par des songes sinistres. César le croit indigne de sa personne de montrer de la peur, et il va donc à la séance. Là il se voit au milieu des sénateurs qui s'humilient devant lui; l'ambition et l'orgueil le saisissent plus fortement que jamais. Vainement Artemidorus s'efforce-il à lui donner le billet qui doit le prévenir du danger imminent; César, cédant à un égard scrupuleux, auquel il obéit fort mal à propos, refuse de l'accepter. Il est reçu par les sénateurs avec un profond respect; il appelle le Sénat »mon Sénat«, et personne n'ose le contredire. — Cimber se met à genoux devant lui en l'abordant, comme on aborde un souverain — quel terrain glissant! tous les hommages lui rendus par le peuple, par ses amis et par les sénateurs tournent en autant de pièges, qui le menacent sans qu'il s'en aperçoive: faut-il encore s'étonner de ce que les apparitions sinistres, les fantômes qui se sont présentés à lui, les avertissements des amis étaient plus faibles que son ambition incitée et nourrie de tous cotés? — Que de difficultés et de dangers! comment sortir de ces périls sauf et sain? La manière impitoyable dont il refuse de satisfaire au désir humble et modeste de Cimber, l'air hautain qu'il se donne en se comparant à l'étoile polaire fixe, autour de laquelle tournent tous les astres inférieurs, ce ne sont donc pas des fanfaronades qu'on a cru devoir y trouver, mais des paroles d'insolence qui devaient résulter nécessairement de la nature des choses. — Il tomba — frappé de nombreux poignards, mais le plus mortellement frappé de l'ingratitude de Brutus. — Jetons dans ce moment-ci un regard en arrière sur le héros tracé par Voltaire: y avait-il donc pour lui tant de difficultés de voir de bonne heure les dangers que courait sa vie? Non. Est-ce qu'il y avait des personnes qui l'avertirent d'être sur ses gardes? Certainement. Les sénateurs se cachèrent-ils dans les ténèbres, pour faire le complot en secret et sans bruit? Point du tout; ils s'assemblent en plein jour, ils lui résistent, ils le bravent, ils le condamnent — il fallait nécessairement que César fût aveugle, s'il n'en apercevait rien, si cette conduite de ses adversaires n'était pas bien propre à lui inspirer de graves soupçons; et malgré tous ces périls imminents cette arrogance, cet air hautain, cette impudence! — Voilà la faute impardonnable; le César de Voltaire est donc un véritable étourdi, tandis que celui de Shakspeare présente l'image du César historique, l'image d'un héros qui est cruellement sacrifié à sa destinée par son ambition et par l'égoïsme, passions trop violentes pour être secondées par ses autres qualités admirables. — Shakspeare n'a rien inventé en traçant cet image, voilà qui est étonnant et

unique: il a copié la nature; quelle vérité profonde! quelle réalité dans les motifs! ils devaient nécessairement avoir pour résultat la sanglante catastrophe. Voilà le chef-d'oeuvre. — Mais dans la tragédie anglaise la puissance de César n'est pas finie par sa mort, fait, que chaque critique, que tout le monde applaudira. La dépouille mortelle est tombée — l'esprit vit et ne se repose pas, avant d'avoir vengé l'opprobre. Il fait s'enfuir les deux principaux assassins, qui sont saisis d'horreur et d'effroi, grâce à l'admirable harangue d'Antoine; il fortifie l'âme d'Octave, il produit des guerres sanglantes; il pousse enfin Brutus et Cassius à se donner la mort à la bataille de Philippes. A César la victoire, car le peuple enthousiasmé du discours de Brutus veut le faire roi — voilà la république devenue impossible. —

Brutus et Cassius, voilà l'âme de la conjuration, voilà les deux caractères qui à coté de César et d'Antoine sont les plus importants de la tragédie. Avant d'examiner comme Voltaire les a tracés, nous ne voudrions guère supprimer quelques remarques auxquelles nous donne lieu l'examen de sa tragédie. Mais ces remarques regardent quelques traits qui ne caractérisent pas seulement la manière de Voltaire de nous présenter dans ses drames les personnages, mais aussi celle de Corneille, de Racine et de tous les successeurs et imitateurs de ces deux grands poètes. Ces traits sont devenus en effet des traits caractéristiques du »Classicisme«, qualités que nous devons regarder, il est vrai, plutôt comme des faiblesses et dont dans Shakspeare il n'y a pas même une trace. Cette faiblesse est l'uniformité. Presque tous les personnages des pièces de Voltaire se ressemblent malgré leurs différents caractères et points de vue; ils se ressemblent au moins toujours dans leur langage: celui-ci est pathétique et déclamatoire, et il garde cette forme avec une telle persévérance, que toutes les personnes du drame entrent nécessairement dans une espèce d'affinité plus ou moins intime, affinité qui les rend toutes membres d'une famille, mais qui d'autre part leur ôte toute originalité, timbre divin, qui donne à tous les êtres leur vrai charme ineffaçable. En effet, les personnes des drames de Voltaire parlent comme si elles étaient les enfants du même père c. a. d. de Monsieur Voltaire ou, si l'on veut, du goût littéraire de la cour royale — mais les Rodrigue et les Chimène, l'amoureux Achilles, Iphigénie, Clytemnestre, Agamemnon, Oreste ou les Curiace et les Camille etc.: tous ces célèbres personnages ne sont-ils pas tout-à-fait du même genre et encore dans un degré infiniment plus haut, de sorte que Voltaire même paraît poète indépendant, comparé avec les grands auteurs dont les drames nous présentent les personnes que nous

venons de mentionner? Ne parlent-elles pas toutes comme si sa majesté Louis XIV, monsieur de Richelieu, ou monsieur de Mazarin et tous ces beaux messieurs et belles dames de la Cour étaient présents. Est-ce que les dits personnages disent ce que le cœur, source éternelle du bien et du mal, du sublime et du vulgaire, de la bassesse et de toutes les passions, leur inspire? Du tout, ils ne disent que ce que les fins égards, leur bonne éducation et la galanterie leur ordonne et tout cela dans un langage pathétique où toutes les tournures et expressions sont bien choisies et polies, car la Cour, tribunal saint et inexorable du goût littéraire, est présente. — Faut-il donc encore s'étonner que le caractère naturel, vrai et simple n'avait pas d'accès au théâtre classique français, et qu'il dut céder la place au caractère pathétique et contraire à la nature? Faut-il s'étonner que la douleur, le désespoir, la joie et les autres passions fortes n'avaient pas la permission de se manifester en pleine liberté mais devaient humblement se faire valoir en dedans des barrières de bienséance et de convenance leur prescrites par les caprices d'une »bonne société?« Faut-il s'étonner de ce que le héros au théâtre classique représente tout ce qu'on veut, sauf le maintien digne d'un héros? ou que des enfants parlent comme des hommes de 40 ans? Qu'on se rappelle seulement de ce que le petit Joas dans »L'Athalie« de Racine doit dire au public. Et pourtant ce grand poète, qui mérite de bon droit l'admiration, que L'Europe lui a portée et lui portera toujours, garde encore une certaine indépendance en ce qui regarde la manière de tracer les caractères, liberté, grâce à laquelle il a su donner à quelques-uns de ses personnages dramatiques une charme ineffaçable; tandis que le »grand Corneille« nous ne donne dans ses personnages que des types au lieu des caractères qu'a créés la vie et l'histoire. — Mais examinons donc les personnes que Shakspeare fait parler et agir dans »César« ou dans quelque drame que ce soit: nous y trouvons non seulement une infinie variété de caractères même dans les rôles les moins importants, mais aussi un langage qui est toujours en proportion avec l'esprit et le caractère de la personne qui parle. Ce sont des hommes que nous montrent la nature et la vie réelle, et qui répondent à nos idées et à nos expériences. Mais chacun qui a lu ce grand poète un peu attentivement, doit avoir trouvé bientôt, qu'il ne reproduit pas la nature seule: il montre plutôt la nature et la vie enrichie par les idées morales y posées par Dieu pour le salut de ses enfants. Répétons ce que Lacroix en dit: »Les ouvrages de Shakspeare sont plus qu'une peinture réelle: une grande idée morale se retrouve au fond de chacune de ses produc-

tions. Ce poète ne représente pas un individu déterminé : il étudie l'homme dans ses caractères généraux et les montre avec ses passions mouvantes et diverses : Shakspeare est véritablement le grand peintre de l'humanité ; il embrasse le monde dans tous ses degrés ; il fouille le coeur humain dans tous ses replis et sème mille réflexions profondes à travers son drame. — La »vérité historique« voilà ce qu'on cherche vainement dans le »Classicisme français«, qu'on ne trouve pas non plus dans le théâtre de Voltaire, qui nous en donne même assez souvent le contraire ; qu'on se rappelle seulement du »Mahomet« exemple le plus éclatant et le plus hideux qu'on puisse trouver sous ce rapport. Qu'appelons-nous donc la vérité historique qui doit se manifester dans le drame ? C'est cette vérité qui est approuvée par le coeur aussi bien que par l'expérience, soit que le sujet du drame en question soit puisé de l'histoire véritable ou de la mythologie ou qu'il soit une invention de l'auteur. — Nous ne voulons nullement blâmer Voltaire qu'une partie assez considérable du »César« n'est presque autre chose que la pure imitation des passages y correspondants du drame de Shakspeare ; mais ce qu'on ne peut pas lui pardonner, c'est qu'il en a retranché en général et à dessein tout ce qui donnerait à ces passages le vrai charme d'originalité et de vérité. Mais pourquoi le poète s'est-il laissé gouverner par ce soin étrange ? Parce qu'il ne trouve dans ces passages supprimés que des »irrégularités sauvages et capricieuses«, qui pourraient choquer le public et violer leurs sentiments d'art. Il faut en effet gravement plaindre cette délicatesse qui croit devoir soumettre des passages excellents et quelquefois sublimes résultant de la vérité profonde et de la beauté de l'art de peindre, qui s'y trouvent, à une restriction qui n'est dictée que par le goût qui, suivant une loi éternelle dans l'histoire des nations, doit marcher et avancer avec la culture et la civilisation. Voilà une étrange faiblesse qui nous rappelle toujours un des côtés les plus faibles du »Classicisme«. Nous passerons sous silence une manie qui n'est propre qu'à Voltaire et qui est intimement liée à son esprit maligine et à son activité polémique, celle de donner en première ligne à ses petits écrits et aussi à certains de ses drames (voir »Mahomet«, »mort de César (?)«) une tendance philosophique ou politique ; mais nous ne pouvons pas passer, sans en faire mention, une curiosité qui prouve aussi que Voltaire est en effet le vrai et fidèle disciple du »Classicisme« : c'est celle de ne montrer dans ses drames les qualités bonnes ou mauvaises des hommes en général que comme des qualités purement abstraites, qualités isolées, s'il l'on veut, auxquelles manque la vie réelle. Quelle en est la con-

séquence? Que la plupart des héros et des personnes du drame ne sont que des simples déclamateurs et non pas des hommes de la vie réelle ni nos semblables; nous en montrerons bientôt l'épreuve. — Examinons après cette dégression un peu longue mais nécessaire les deux rôles dont nous avons déjà mentionné les noms. Commençons par Brutus en rendant en même temps hommage à Voltaire, car de toutes les personnes tracées dans sa tragédie il a le mieux représenté le noble Brutus. Brutus, républicain de coeur, homme franc et incorruptible est une des plus belles créations du théâtre français de tous les temps, et il nous rappelle les passages les plus sublimes de Corneille et de Racine. Brutus, élevé par Caton, aime sa patrie tendrement, ne désire autre chose que le salut de la république en résistant courageusement à l'ambition du dictateur. Mais la révélation, lui faite par César du secret de sa naissance, fait naître en lui un terrible conflit entre sa vertu de citoyen et les devoirs de l'amour filial. C'est dans ce conflit que le poète a posé la collision tragique —

»Je le préfère au monde et Rome seule à lui«
dit-il en nous faisant sentir l'état infiniment fatal où il se voit jeté; cet état fatal nous inspire une compassion d'autant plus naturelle, que la révélation sur le secret de son origine lui a été donnée après qu'il s'est fait par des serments solennels membre de la conjuration contre la vie du dictateur. Quelques critiques ont cru devoir blâmer le poète de cette invention; et nous aussi nous ne voudrions guère la nommer heureuse, étant propre en effet à diminuer la sympathie que Brutus nous inspire. Mais nous ne pouvons nullement adopter l'opinion de M. de Schlegel, qui l'appelle monstre dénaturé, assassin farouche, parce qu'il sacrifie l'amour filial à la vertu du républicain; il serait un tel sans le triste conflit de ces deux passions, produit en lui par le maintien hautain et orgueilleux de César et par l'intention ouvertement prononcée du dictateur d'abolir la république et de la remplacer par la tyrannie; tandis que d'autre part ce conflit nous montre d'une manière pleine d'effet le combat terrible et douloureux que la révélation fatale a fait naître en Brutus. Celui-ci est résolu d'employer tous les moyens possibles pour sauver César, jusqu'à ce que ce dernier le repousse par sa déclaration inflexible:

»Oui, tout est résolu.

Rome doit obéir, quand César a voulu« —
de sorte que tout ce conflit paraît en effet propre à nous réconcilier au »fils de César«.

Jetons un coup d'oeil sur quelques parties de ce rôle: Brutus aime César, il estime ses bonnes qualités, il admire

sa grandeur ; c'est seulement la république qui lui est plus chère encore. Lorsqu'il voit l'ambition pousser le dictateur à vouloir se rendre souverain du peuple romain, il s'efforce, secondé par les confrères, à le retenir, à s'opposer énergiquement à la réalisation de ses intentions si pernicieuses pour lui aussi bien que pour le Bien public, en lui faisant des remontrances et de sérieux avertissements. Repoussé par César, Brutus se déclare ouvertement son ennemi. Dans un monologue il s'abandonne à des plaintes amères sur la misère de l'Etat qui n'a plus aucun soutien, et qui va devenir l'esclave d'un tyran. Il se rappelle, en versant des larmes, les grands patriotes, Brutus son aïeul, Horace, Décius, Caton ; et voyant au pied de la statue de Pompée un billet, sur lequel se trouvent ces mots : » Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers ! « il croit y reconnaître le cri de la patrie, qui va être opprimée, et qui s'adresse à lui, dernier Romain, pour qu'il la sauve. L'enthousiasme le saisit, il est décidé de délivrer Rome. Gravement attristé par les lamentations de Cassius, qui voit la gloire et la liberté de Rome à jamais perdues, révolté par les récits de Cimber, qui raconte ce qui a eu lieu au temple, Brutus déclare que » dans une heure à César il faut percer le sein «. Mais la révélation fatale et imprévue lui faite par César le jette, comme nous avons vu tout-à-l'heure, dans ce transport de douleur et d'effroi qui le fait s'écrier :

» O sort épouvantable et qui me désespère !

O serments ! o patrie ! o Rome toujours chère !

César . . . oh malheureux ! j'ai trop longtemps vécu ! «

Dans la lutte terrible qui déchire son âme, il implore César :

» Fais-moi mourir sur l'heure ou cesse de régner «
et il sent bien son amour pour le dictateur augmenter. Repoussé par celui-ci il dit :

» Ne le quittons point dans ses cruels desseins,

Et sauvons, s'il se peut, César et les Romains «.

Comme il ne se sent pas assez fort pour sortir sain et sauf de ce conflit, il se communique à ses amis en soumettant à leur jugement la question difficile : comment s'y prendre ; il leur communique le secret de sa naissance, il loue ouvertement tout ce qui se peut aimer en César ; il dit même qu'il est le seul tyran que l'on dût épargner bien qu'il se voie forcé d'ajouter :

» Ne vous alarmez point ; ce nom que je déteste

Ce nom seul de tyran l'emporte sur le reste «.

La décision donnée par Cassius, en vertu de laquelle Brutus doit se regarder comme obligé de tenir sa parole, d'annuler sa relation intime avec César et de le livrer à la

mort, ne le satisfait pas. Il se tire d'affaire le plus honnêtement, en leur déclarant qu'il veut encore une fois parler à César, tâcher de l'attendrir, de lui faire changer de sentiment, pour sauver l'Etat et lui.

»Veuillent«, dit-il, »les immortels, s'expliquant par ma bouche Prêter à mon organe un pouvoir qui le touche!

Mais si je n'obtiens rien de cet ambitieux

Levez le bras, frappez, je détourne les yeux. . . «

Dans le dialogue suivant Brutus emploie toute son éloquence pour détourner César de ses intentions ambitieuses. Il sait bien faire la différence entre César citoyen et César roi, s'il dit:

»Je déteste César avec le nom de roi:

Mais César, citoyen, serait un dieu pour moi;

Je lui sacrifierais ma fortune et ma vie — «

et il montre en disant ces mots qui renferment quelque chose de sublime, cette droiture de coeur qui le représente en effet comme le dernier des Romains vivant entre une race dénaturée, qui n'est pas digne de rester plus longtemps un peuple républicain libre et indépendant. Mais ici nous ne pouvons pas nous empêcher de faire mention, en la blâmant, d'une négligence commise par le poète, laquelle ne laisse pas de nous frapper un peu péniblement: César connaît bien l'état déplorable de la République, qui est en pleine décadence; il réclame la royauté comme l'unique salut de l'Etat. Les arguments qu'il présente sous ce rapport à Brutus, sont clairs jusqu'à l'évidence — soit que Voltaire veuille qu'ils soient regardés comme des prétextes, par lesquels César cherche à dissimuler ses vraies intentions: nous ne le voulons pas décider — quoi qu'il en soit: en tout cas Brutus aurait dû y répondre, mais il se tait et il excite par-là le soupçon de l'illégalité de sa cause: voilà la faute qui fait en effet mal à la sympathie qu'on a pour sa personne. César, en le repoussant, marche vers sa destinée. — L'assassinat se fait derrière la scène suivant les vues et les coutumes du théâtre français; mais en suite de cela la catastrophe a l'air tellement insignifiant qu'elle n'est en aucune proportion avec les scènes précédentes qui évidemment nous y préparent. Nous ne croyons pas que ce point de vue des Français soit absolument à blâmer; les raisons qui leur défendent de représenter devant le public de pareilles scènes sanglantes sont assez connues; mais il resterait à décider s'il est bien fait de maintenir ce principe le plus strictement sans permettre aucune exception. D'après notre opinion une telle devrait être admise, parce que des scènes de meurtre ou de fortes passions ne présentent pas seulement assez souvent des tableaux pleins de vie et de vérité mais

nous donnent aussi le plus souvent la meilleure occasion de lire dans les âmes et d'en connaître les passions et d'en étudier les motifs des actions, avantages qui, d'après notre opinion, sont bien propres à l'emporter sur l'aspect hideux et terrible d'un assassinat c. a. d. à le faire rentrer plutôt dans l'insignifiance et à contribuer à en enrichir les coeurs des spectateurs de nobles et bonnes pensées. Le théâtre anglais, qui généralement ne laisse pas lesdites catastrophes se passer derrière la scène, semble en avoir bien saisi les avantages qui se présentent à l'acteur; preuve que Shakspeare, qui fait l'assassinat de César s'exécuter au théâtre aux yeux du public, en a bien reconnu les moments sublimes y renfermés et en donne un tableau dramatique d'une haute perfection. Selon Voltaire Cassius paraît sur la scène un poignard à la main, pour calmer le peuple agité, et pour justifier devant lui l'assassinat. Il joue donc le rôle que Shakspeare donne à Brutus. Auprès de ce dernier Cassius occupe dans le drame français un rôle assez insignifiant, qui ne peut être comparé sous aucun rapport avec celui qui nous se présente dans le drame anglais. Le Cassius de Voltaire est aussi, si l'on veut, l'ami séducteur de Brutus, mais nullement ce séducteur prudent, raffiné, qui emploie tous les moyens pour atteindre le but, qui abuse de l'ignorance et de la crédulité des autres pour en profiter en faveur de ses plans, qui agit systématiquement, qui avance par degré, et qui est sûr de sa victoire; mais c'est ainsi que Shakspeare l'a tracé. — Selon Voltaire Cassius se plaint avec Cimber et Brutus de la misère et du triste avenir de la patrie; il pense même à se tuer pour ne pas survivre au malheur de la République et il déclare ouvertement sa haine contre César; mais en disant tout cela il se montre plutôt déclamateur qu'homme réel et républicain de coeur. Lorsque Brutus annonce à lui et à Cimber que »dans une heure à César il faut percer le sein«, Cassius s'écrie avec emphase :

»Ah, je te reconnais à cette noble audace!«

Cette exclamation ne fait aucun effet donnant plutôt l'apparence comme si l'on avait concertée d'avance; le pathos y est assez puéril. C'est seulement dans son dernier dialogue avec Brutus et Cimber, qu'il montre quelque énergie; en rappelant à son ami indécis sa promesse leur donnée de vouloir délivrer la patrie du tyran, et en l'exhortant à rester fidèle à son serment, il compare César à Catilina, comparaison aussi fausse que risible. Voltaire pour ne pas laisser dans la dernière scène du 3me acte le fils de César se montrer défenseur de l'assassinat, donne le poignard à Cassius et lui laisse exécuter la noire action contrairement à l'histoire. Cela a pour suite que ce rôle se présente à

nous en effet comme infiniment affaiblie, tandis que ce même rôle dans la tragédie de Shakspeare produit un effet admirable plein de vigueur et d'énergie et de vérité. Cassius, dans son harangue devant le peuple, se nomme »l'ami de César« et approuve par-là qu'il est un franc menteur, la tragédie en montrant le contraire sur chaque page. Voilà donc la phrase et se sont elles dont se compose en général son apologie. Cassius est fort imprudent, de ne pas faire même la tentative de prévenir la harangue qu'Antoine s'est proposé de faire devant le peuple pour le révolter et pour l'exciter à la vengeance; il aurait dû se dire que l'effet de ses paroles serait bientôt effacé par l'impression du discours d'un adversaire qui était bien supérieur à lui en prudence, en raffinement, en passion, en haine et en énergie. Voltaire, en cherchant à imiter l'admirable harangue d'Antoine dans le drame de Shakspeare, semble avoir eu une opinion infiniment mauvaise et dédaigneuse du peuple romain, pouvant croire qu'une apologie telle que Cassius la fait, serait capable de l'enthousiasmer pour sa cause et de lui inspirer de la haine pour le grand César.

Cimber, troisième conjuré, est un personnage encore beaucoup plus insignifiant que Cassius; son apparence est tout-à-fait sans couleur; il est bon garçon du reste et fidèle écho de ses amis, et comme tel il aurait pu bien être employé dans un choeur. En lui faisant raconter ce qui s'est passé dans la grande assemblée où Antoine offre la couronne trois fois à César aux yeux de tout le peuple, Voltaire lui fait jouer le rôle du fameux Casca de la tragédie de Shakspeare; le récit de Cimber n'a rien qui nous frappe, tandis que les paroles de Casca sont pleines de vie et d'une naïveté et d'une originalité frappantes.

Cinna, quatrième conjuré, est un homme qui ne figure que dans la liste des personnages; il ne se présente pas une seule fois.

Brutus et Cassius sont les personnages les plus essentiels dans l'un et l'autre drame, et dans le rôle du premier on voit tout particulièrement s'accomplir la collision tragique; mais la collision qui se présente dans la pièce française diffère un peu de celle du drame anglais par rapport au contenu et au développement: chez Voltaire on y voit le combat d'un fort noble coeur entre l'amour de la patrie et le devoir de l'amour filial, tandis que Shakspeare le représente comme »le combat de l'humanité d'un caractère doux et noble contre le principe politique d'un caractère énergique ou comme le combat entre les sentiments personnels et le devoir publique«.

Dans le drame français ce conflit se réalise subitement

en causant à l'individu des émotions violentes et douloureuses, et en faisant naître en lui de graves combats intérieurs. Mais il se comprend aussi, pourquoi l'issue de ce conflit c. a. d. la fin du drame ne renferme pas la punition manifeste de l'assassinat; on n'y en trouve que l'allusion un peu vague mise dans les paroles d'Antoine. Il faut en chercher la raison dans le caractère même de ce fait sanglant, qui ne peut guère être appelé absolument criminel d'après les points de vue romains. Shakspeare représente le conflit comme rendu nécessaire par la nature des circonstances, comme un conflit pressenti, clairement reconnu, supporté fermement et tranquillement, et ce qui lui donne un caractère différant beaucoup de la conception française, c'est sa marche extérieure. Dans la pièce de Voltaire il se passe en dedans du cadre étroit d'un sentiment personnel d'une seule personne, qui n'est que fort peu touchée de l'influence des autres et qui de plus n'est rien que le représentant d'une vertu abstraite et solitaire gravement mise à l'épreuve par un obstacle fatal et imprévu; du reste ses relations avec d'autres personnes ne montrent pas beaucoup d'importance. Dans la pièce de Shakspeare ce conflit se passe au contraire sous les influences vives et continuelles des hommes, des actions et des circonstances les plus divers, sans que la personne principale s'y perde, de sorte que le développement de la collision est semblable en général à un tableau où la lumière et l'ombre sont le plus richement mêlées et où malgré la diversité l'unité est soigneusement conservée; c'est en effet une esquisse tirée de la vie romaine et pleine de vérité et de réalité, esquisse qui excite impérieusement l'âme du spectateur à l'intérêt le plus vif et animé. Le poète paraît ici en réaliste, qui ne laisse entrevoir qu'au fond l'idéal c. a. d. l'ordre éternel du monde moral, et qui ne touche l'action que là où il doit applanir des contrastes douloureux ou adoucir l'affliction, consoler l'âme et l'élever. Voltaire au contraire ne donne pas dans ce rôle un image de la vie romaine, mais plutôt quelques traits de la vie intérieure qui, il est vrai, se manifestent par des paroles nobles et pathétiques. Il se montre ici plutôt comme idéaliste, comme s'il dédaignait de nous faire voir les mille rapports et influences de la vie réelle qui circulent pour ainsi dire autour des réflexions d'une âme. — En donnant notre jugement final résultant des parallèles que nous venons de faire, nous avouons que le caractère de Brutus ainsi que les conflits auxquels il doit subir, selon Voltaire, paraissent trop isolés, trop éloignés de la vie réelle, bien que d'autre part on aurait grand tort de nier que d'excellents passades et des beautés sublimes y soient renfermés — tandis que selon Shakspeare Brutus et

la collision où il tombe, présentent le tableau d'une vie humaine, où la richesse de vie et de vérité ainsique la profondeur en ce qui regarde la connaissance du coeur humain nous laissent reconnaître des scènes qui appartiennent aux plus parfaites créations que les littératures des peuples civilisés de tous les temps puissent faire voir. —

Essayons après ces remarques de nous abîmer pour un moment dans la considération du caractère de Brutus selon Shakspeare en examinant en même temps les rôles des amis de ce célèbre Romain. Brutus est un républicain »orné de toutes les vertus d'une belle âme, de toutes les vertus que cette vie forme et mûrit. Homme simple et vrai il a réalisé en lui-même les principes des Stoïciens. L'ignoble il le méprise, les jouissances de la vie elles n'existent pas pour lui, les passions il les a soumises à sa volonté, et de sang-froid il supporte les sorts quelques rudes ou bons qu'ils soient. A flatter il ne l'a jamais appris, il est affable envers ses amis, benin envers ses serviteurs, doux et tendre envers son épouse. Il réfléchit prudemment et parvient à la résolution sans se hâter; mais une fois qu'il l'a prise, il montre une volonté inébranlable, ferme comme le fer, et il domine sur les mouvements de l'âme et de la conscience», et si Antoine après la bataille de Philippes, se trouvant devant le corps de Brutus, lui doit donner ce beau témoignage:

This was the noblest Roman of them all:
All the conspirators, save only he,
Did that they did, in envy of great Caesar;
He only, in a general honest thought
And common good to all, made one of them.
His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that nature might stand up
And say to all the world: »This was a man«!

nous sentons profondément avec lui la vérité de ces mots, qui marquent dans des termes frappants la haute valeur de cette belle âme. — Suivant les maximes romains les devoirs envers la patrie ont pour lui la même valeur comme les devoirs qu'il a à remplir en homme. C'est pourquoi il répond à Cassius:

What is that you would impart to me?
If it be aught toward the general good
Set honour in one eye and death i' the other
And I will look on both indifferently;
For let the Gods so speed me, as I love
The name of honour more than I fear death.

Cassius lui a persuadé de prendre part à la conjuration contre la vie de César. Assurément les malheurs du temps

lui ont causé du chagrin; il a vu avec inquiétude les mesures que César a prises au détriment de l'Etat; il voit l'ambition, source de ces mesures pernicieuses, pousser César jusqu'à des désirs, des espérances et des pensées, qui menacent sérieusement le salut de la République. Tout cela l'a rendu de plus en plus affligé. Il a caché ses soins dans sa poitrine. Mais les pensées et les plans sinistres de Cassius, son âme ne les a pas conçus; il n'aime pas même »les voies si souvent sales et malhonnêtes de la politique«, elles lui restent plutôt des choses inconnues; et on reconnaît son âme candide dans sa réponse donnée à Cassius qui cherche à le gagner pour ses projets criminels:

»Into what dangers would you lead me, Cassius,
That you would have me seek into myself
For that, which is not in me?« —

Mais Cassius, intrigant rusé et infatigable, trop fin connaisseur de l'homme pour se laisser renvoyer au premier abord, se livre auprès de son ami à des plaintes amères, lance contre César de graves accusations, dépeint le triste état de la patrie, qui, selon son opinion, court les plus grands risques sous un tel dictateur. Ces plaintes, ces cris de douleur, ces allusions mortifiantes, ces paroles prudemment choisies commencent finalement à remuer à Brutus l'intérieur. Il commence à considérer les choses — l'amour de César, ses grandes qualités, sa bonté, ses mérites, sa gloire sont autant de puissants intercesseurs parlant en sa faveur — mais son ambition, qui décline vers la tyrannie et qui menace le bonheur de la patrie et du bien-public — ne l'emporte-t-il pas sur ces qualités toutes bonnes qu'elles sont? — Et — il faut qu'il tombe! voilà la résolution qui sort du combat entre son amour, son patriotisme et sa conscience — quelle étrange, quelle lugubre résolution! comme elle paraît si peu en harmonie avec le naturel de Brutus! et elle lui ôte en effet le repos de la nuit, le tourmente par de lugubres fantaisies; il réussit enfin à supprimer cette inquiétude, mais elle se trahit quelquefois malgré lui. C'est dans cette tristesse qu'il envie le doux sommeil de son esclave

et il dit en le regardant:

»Fast asleep? It is no matter;
Enjoy the honey-heavy dew of slumber:
Which busy care draws in the bare of men;
Therefore, thou sleepest so sound.«

Il s'afflige de devoir tuer César; o, s'il s'agissait de ne bannir que l'esprit de César, sans toucher son corps! c'est pourquoi il répond à Cassius:

»We all stand up against the spirit of Caesar;

And in the spirit of men there is no blood:
 O, that we then could come by Caesar's spirit
 And not dismember Caesar!«

Il déteste les voies sombres de la conjuration, qui craint le plein jour, et il exhorte les conjurés, ses amis, de ne pas montrer l'air sombre, mais l'air gai et insouciant. L'affabilité de César, qui ne se doute de rien, envers lui et les autres conjurés, lui arrache des soupirs; mais le combat intérieur est fini: une fois sachant ce qu'il veut, il regagne sa tranquillité et fermeté; et quelle fermeté! — il prend part à la catastrophe terrible sans être touché par le regard profondément affligé de son ami paternel; il parle au peuple effrayé pour lui démontrer les motifs qui ont rendu nécessaire cet homicide, et tout cela aussi fermement et tranquillement qu'il a pris la résolution de tuer César. Vraiment, cette résolution n'était pas en harmonie avec l'âme de Brutus, et nous pouvons ajouter qu'il n'y avait pas même de motifs véritablement réels, qui auraient pu forcer lui et ses amis à commettre cet assassinat. Car César avait augmenté la gloire de l'empire, il avait montré au peuple de grands bienfaits. Il est ambitieux, il est vrai; disons même qu'il a des pensées qui sont propres à menacer le salut de la république; mais il n'est pas tyran, il n'a pas encore touché à la république; il ne charge point le peuple de fardeaux — Brutus est même forcé d'avouer que César a toujours tenu ses passions sous la domination de la raison. Comment peut-il donc prendre cette lugubre résolution? Voilà l'énigme qui semble presque insoluble! — Citons ici le monologue (II. 1) où Brutus explique à lui-même les motifs qui doivent rendre l'assassinat inévitable, et nous y trouverons la solution:

»It must be by his death: and, for my part,
 I know no personal cause to spurn at him,
 But for the general. He would be crown'd: —
 How that might change his nature, there 's the question.
 It is the bright day that brings forth the adder;
 And that craves wary walking. Crown him! — that!
 And then, I grant, we put a sting in him,
 That at his will he may do danger with.
 The abuse of greatness is, when it disjoins
 Remorse from power: And, to speak truth of Caesar,
 I have not known, when his affections sway'd
 More than his reason. But 't is a common proof,
 That lowliness is young ambition 's ladder,
 Whereto the climber upward turns his face;
 But when he once attains the upmost round,
 He then unto the ladder turns his back,
 Looks in the clouds, scorning the base degrees

By which he did ascend. So Caesar may:
 Then, lest he may, prevent. And, since the quarrel
 Will bear no colour for the thing he is,
 Fashion it thus; that what he is, augmented,
 Would run to these, and these extremities;
 And therefore think him as a serpent's egg,
 Which, hatch'd, would as his kind grow mischievous;
 And kill him in the shell.»

Il s'agit donc dans ce raisonnement faux et hasardeux de prêter à la situation, qui n'est pas encore très-dangereuse, l'apparence du danger, de manière que ce danger, augmenté, conduirait à telles et telles conséquences, »écrasons donc l'oeuf du serpent dans sa coquille« : voilà l'injustice, le péché : voilà l'ambition, qui se glisse secrètement dans l'idée sublime de sauver la patrie. — Brutus, on le voit clairement, n'a pas cette prudence et expérience sobre et subtile qui fait l'homme connaisseur des hommes, qui pèse sagement le pour et le contre et qui agit après; lui, homme de coeur, n'est pas fait comme son ami Cassius, pour faire la politique; son sentiment et sa passion, bien qu'ils soient dominés à un certain degré par le stoïcisme, l'emportent finalement sur l'impartiale et sobre considération de la raison; trop vite il s'abandonne à Cassius, et celui-ci, moins noble et moins sincère que son ami, a bientôt découvert ce faible coté dans le caractère de Brutus; il en abuse en faveur de ses intentions hostiles; trop vite Brutus se donne aux autres conjurés qui abusent, tout en l'adorant, également de son âme candide et sincère, pour cacher le hideux de leur plan sanglant et pour lui donner l'apparence honnête; trop gouverné par l'amour de la patrie il franchit donc la barrière lui opposée par la loi morale et prend part non pas à un acte justifié par la pureté des motifs mais à un assassinat qui en fait retomber la vengeance sur la tête de l'auteur. Dans ce point-là c. a. d. dans la valeur morale des motifs le Brutus de Voltaire paraît plus moral que le héros de Shakspeare — bien que le caractère de ce dernier soit infiniment plus naturel et plus vrai, plus réel et plus varié — car celui-là sacrifie à la patrie le plus cher ami, son père, parce qu'il n'y a plus de moyen de sortir de cet horrible conflit, César l'ayant rendu impossible lui-même. — Mais ce n'est pas seulement par son intérieur, par son raisonnement et par sa relation avec ses amis les plus prochains que Brutus prouve qu'il n'est pas fait pour concevoir des plans purement égoïstes, ou qu'il n'est pas l'homme pour faire la politique fine, rusée et adroite: trop candide il promet quelquefois plus qu'il ne peut tenir, et il tombe dans des erreurs: voilà ce que Shakspeare montre avec une

perspicacité étonnante en nous prouvant continuellement qu'il n'a pas seulement étudié à fond le coeur humain dans ses manifestations visibles, mais qu'il connaît aussi admirablement bien celles qui se dérobent généralement à l'observation des hommes. D'autre part il semble que Brutus se souvienne parfaitement bien de ce faible coté de son caractère; il sent bien que l'assassinat commis n'est pas tout-à-fait en harmonie avec sa conscience et qu'il a encouru la vengeance inexorable de Némésis; »that we shall die we know« dit-il bientôt après la catastrophe, et si plus tard au champ de bataille apparaît devant lui l'ombre de César on n'a qu'à y voir son propre démon qui lui annonce sa mort. Il s'y prépare en stoïcien; tout son aimable naturel reparait après l'assassinat; son calme n'est interrompu qu'une seule fois par la triste nouvelle de la mort de Portia, sa chère épouse, et sa douleur éclate en paroles violentes et en graves reproches dans la querelle fatale entre lui et Cassius; mais ce n'est que pour un moment, bientôt nous le voyons qui tend la main à son ami; il est comme autrefois doux envers les camarades, indulgent envers son serviteur, gai et encourageant à la bataille, et croyant que tout est perdu, il meurt en vrai stoïcien en se donnant la mort, malgré qu'il ait condamné la suicide dans un dialogue avec Cassius quelques moments avant, inconséquence dont nous fîmes mention tout à l'heure. Voilà le Brutus de Shakspeare, voilà le chef-d'oeuvre unique et sans pareil! nous le reconnaissons dans la peinture admirable de tous les petits traits fins et vrais, signifiants ou insignifiants, visibles ou invisibles d'une grandeur morale, dans les principes de cet homme, dans ses raisonnements, ses erreurs et inconséquences, dans le développement de tous les replis de son àme — partout, partout il faut adorer le génie d'un grand poète qui domine en dieu sur l'histoire et sur la nature des choses humaines aussi bien que sur le monde mystérieux des sentiments et des passions de l'âme, et qui fait réfléchir dans sa manière de peindre, de tracer, de caractériser comme d'un miroir dans la lumière la plus pure la nature avec ses vicissitudes bonnes ou mauvaises, agréables ou tristes et la vie humaine avec ses vices, ses vertus, ses passions; il nous saisit, il nous entraîne, il nous enthousiasme, il nous humilie et il nous élève jusqu'aux cieux.

Voltaire nous laisse bien à désirer sous ces rapports; jetons un dernier coup d'oeil sur son Brutus: il nous le laisse accompagner jusqu'à sa dernière conférence avec César — là il disparaît et ne reparait plus, lui, personne importante; nous ne saurions pas même s'il a pris part à l'homocides si Antoine, dans sa harangue devant le peuple, nous n'en

disait pas un mot. L'issue vague de la pièce est en proportion de l'invention de la collision, il est vrai, mais elle ne satisfait pas. —

Occupons nous maintenant du Cassius de Shakspeare. Voilà l'homme sombre, maigre au regard lugubre et affamé. César a bientôt reconnu en lui l'homme dangereux. Cassius comme Brutus se présente comme la personne pleinement historique, que le poète a tracée d'après les informations trouvées dans Plutarque. Cassius est auprès de Brutus et César le personnage le plus important dont l'influence se fait sentir dans la suite de la collision tragique. Que le Cassius de Voltaire reste dans la petitesse sous ce rapport ! il n'exerce pas d'autre influence sur Brutus que celle de chercher à affaiblir la sympathie qui commence à le gagner pour César. La résolution de tuer le dictateur est selon Voltaire moins l'oeuvre de Cassius que le résultat de la libre réflexion de Brutus. Est-elle l'effet des billets qu'il a trouvés au pied de la statue de Pompée ? Voltaire ne donne pas même une allusion quelconque pour nous informer, si ces billets y ont été posés par Cassius ou non, tandis que Shakspeare ne laisse pas l'auditeur dans le doute sous ce rapport, pour montrer d'une part que cet homme ambitieux ne s'embarasse pas des moyens à prendre pour atteindre le but et d'autre part combien Brutus est crédule. On est donc forcé de croire que le poète français n'a voulu faire dans cette petite épisode autre chose qu'une espèce de remplissage qui n'a aucune valeur du tout. En ce qui regarde les autres faiblesses qui se font sentir dans ce rôle nous n'avons qu'à répéter ce que nous avons dit plus haut : le Cassius du drame français ne nous rappelle nullement la belle figure historique ; il reste dans l'insignifiance et ne satisfait pas, mais il devrait le faire par des raisons logiques et fort naturelles. — Considérons à présent l'oeuvre de Shakspeare. Cassius surpasse son ami de beaucoup en intelligence politique c. a. d. dans cette prudence et sagesse qui font des qualités nécessaires à un grand politique et homme d'état. Chez Brutus il ne s'agit que du principe, celui de sauver le bien public ; chez Cassius il s'agit de la chose et de la personne ; disons-le en deux mots : Cassius est un ambitieux qui voudrait bien aussi jouer un rôle dans les affaires publiques, il envie la gloire de César, il a surtout de l'aversion pour le dictateur, il aime aussi Rome, mais cet amour ne vient chez lui qu'en second lieu : voilà son rôle, c'est celui de pure intrigue. De tout cela, on ne voit dans le caractère de Brutus pas même une trace. Le républicanisme de Brutus est pur et sans tâche, il ne se gâte qu'en suite d'un faux point de vue, mais celui de son ami est gâté

et corrompu depuis le commencement. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que les sentiments de ce Romain se montrent inférieurs à ceux de Brutus en droiture aussi bien qu'en sincérité et noblesse. Mais Cassius est attiré vers Brutus par l'affection la plus sincère et la plus fidèle, affection qui soutient victorieusement l'épreuve dans la triste querelle (IV. 3) qu'en face de l'ennemi Brutus a laissé naître entre lui et son confrère en lui faisant des reproches assez bien fondés, il est vrai, de son avarice. Cette affection désintéressée et prête plus d'une fois à sacrifier la conviction propre, ferme et juste, à l'erreur de l'ami (II. 1. III. 1.) élève Cassius à nos yeux; sans cet amour nous le détesterions, avec cet amour nous le plaignons. — Dévoré par l'envie il méconnaît entièrement la gloire et la grandeur où le grand César est monté, et en se comparant avec lui, il se perd dans des argumentations qui présentent plutôt des puérilités et bagatelles que de véritables et bons arguments. Ainsi il dit à Brutus (I. 2):

»Why, man, he doth bestride the narrow world,
Like a Colossus; and we petty men
Walk under his huge legs, and peep about
To find ourselves dishonourable graves.....

.....Now, in the names of all the gods at once,
Upon what meat doth this our Caesar feed,
That he is grown so great? Age, thou art sham'd:
Rome, thou hast lost the breed of noble bloods!«.....

En face de tels sentiments il n'est pas étonnant qu'il emploie tous les moyens convenables pour atteindre son but. Bientôt il a découvert les faibles cotés dans le caractère de son ami, et il cherche à en tirer du profit en faveur de ses intérêts, sûr d'avance de sa victoire; il sait bien user de la superstition de Casca, homme dur, léger et sans principe; il distribue des billets séduisants écrits par sa propre main mais d'une différente écriture et adressés à Brutus pour l'inciter contre César, et il réussit fort bien. On peut trouver détestable cette manière d'agir, si l'on veut, mais d'autre part l'amour qui l'attire vers Brutus est si touchant, si plein de tendresse que cet homme ne laisse pas d'inspirer au public continuellement le plus vif intérêt et le contraint à regarder avec indulgence ses pechés. Car Cassius sait bien daigner les hautes qualités de son ami; il sent que par sa droiture et sa noblesse Brutus est supérieur à lui et il prouve par cela qu'il sait à estimer la vertu.

Il paraît étrange que Cassius, homme subtil, qui joue de la crédulité des autres, tombe aussi finalement dans la superstition, mais cela s'explique simplement par la mauvaise conscience que le crime a fait naître en lui aussi bien

qu'en Brutus, et qui se manifeste dans l'un et dans l'autre par cette faible confiance qu'ils mettent dans leur cause au moment qu'il s'agit de combattre contre l'ennemi commun. Tous les deux se donnent la mort et prouvent par ce découragement la vigueur de la défiance qu'ils ont de leur propre cause. Si nous jetons encore un coup d'oeil sur l'ensemble de ces deux rôles, nous y voyons se développer devant nos regards un tableau, où tous les objets, même les moins importants, présentent la pleine vie et la vérité; l'âme en est d'autant plus frappée, plus fidèlement Shakspeare en a puisé le sujet dans l'histoire. Plus on mette le parallèle de Voltaire avec Shakspeare par rapport à ces deux rôles, plus on sentira le grand contraste qui y règne entre la conception de l'un des deux auteurs et celle de l'autre. Nous sommes convaincus que les adorateurs les plus décidés de Voltaire doivent avouer qu'en face de créations, telles que Shakspeare les a faites, en traçant les personnages de César, Brutus et Cassius, les mêmes rôles et ceux des autres conjurés selon Voltaire ne produisent qu'un effet très-faible et incomplet. Nous nous rapportons sous ce rapport à nos remarques faites plus haut. Il est vrai que Voltaire a tiré du profit de l'art dramatique de Shakspeare, mais, soit préjugé, soit vanité, soit enfin manque d'intelligence: il ne semble généralement ni avoir senti ni aperçu les idées puissantes, fertiles, même sublimes, qu'il aurait pu y puiser en faveur de la délivrance du théâtre français du joug des formes et des goûts traditionnels. Ce n'est qu'au 19. siècle que la France a commencé à y voir plus clair, grâce à une sympathie qui, au commencement, n'osait se prononcer parmi les auteurs français en faveur de Shakspeare que fort modestement et timidement, mais qui, en augmentant de plus en plus, s'est élevée par degrés à l'enthousiasme le plus déterminé.

Nous avons déjà plusieurs fois saisi l'occasion de comparer entre eux les deux rôles principaux de cette tragédie en face de la conception différente des deux poètes. Disons-le pour la dernière fois: le Brutus de Voltaire est en effet un personnage noble et chevaleresque, mais son rôle se passe dans un cadre trop étroit de sentiments et de raisonnements beaucoup moins naturels qu'ils ne sont artificiels, et lesquels n'accordent au public que très-peu de regards à faire dans la richesse de la vie romaine au temps de César. C'est pourquoi la conception de Voltaire est éclipsée de beaucoup par la création grandiose de Shakspeare. Tout y est réalité pleine de vie, tout y est peinture fidèle, naturelle et vraie jusqu'aux moindres détails. Nous pouvons dire la même chose en ce qui regarde le rôle de Cassius: le Cassius de Voltaire est trop insignifiant, trop pitoyable et ne

répond en aucune manière à l'idée qu'on doit se faire nécessairement et de bon droit de ce Romain fier et intrigant, idée à laquelle Shakspeare a répondu le plus admirablement.

Il faut certainement aussi tenir bon compte à Voltaire de ce qu'il s'est déclaré, le premier de tous les auteurs dramatiques parmi ses contemporains, contre l'emploi de la galanterie, à laquelle un préjugé fort enraciné du »Classicisme« a cru devoir accorder un haut rang, si non le plus haut dans la tragédie française. Bien que l'on ne puisse nier, que l'amour de femme, la plus violente de toutes les passions, ne puisse guère être négligé dans la poésie dramatique, il risque pourtant de produire dans des rôles héroïques un effet d'autant plus douteux, qu'il peut non seulement altérer le caractère naturel et historique du héros d'une manière fort étrange, mais encore lui donner une apparence indigne de lui, inconvenient qui prouve suffisamment que la galanterie mal employée ou introduite mal-à propos dans une tragédie, peut facilement lui causer une perte plus ou moins grande de beauté, de vigueur et d'originalité. Le drame français nous a donné en effet sous ce rapport un exemple effrayant dans »la mort de César« de Fontenelle, drame échoué de bon droit; mais il ne serait pas difficile de citer encore d'autres pièces, même des plus classiques, où cette faute a également produit des effets aussi désagréables que risibles. On comprendra donc pourquoi Voltaire dans sa tragédie a dédaigné d'y introduire des rôles de femme, ayant devant les yeux l'erreur de Fontenelle; mais d'autre part nous croyons aussi que, malgré cette louable précaution, on trouvera étrange avec nous que Voltaire, ayant exploité si largement le drame anglais, ne se soit pas laissé mieux instruire par Shakspeare sous ce rapport.

Car celui-ci a fort bien su appliquer dans quelques-unes de ses tragédies historiques puisées du monde antique l'amour de femme à ce qu'il puisse coopérer largement à embellir et à animer la pièce. Les rôles de Portia et de Calphurnia en donnent l'épreuve la plus surprenante. Shakspeare révèle dans les caractères de ces deux femmes si différentes l'une de l'autre, les profondeurs de la nature de l'autre sexe avec une connaissance d'âme et un sentiment de vérité admirables.

Portia, fille de Caton et épouse de Brutus, fière d'un tel époux se croit en droit et assez forte de prendre part aux plans politiques secrets de son mari. Elle éprouve son énergie à une blessure qu'elle s'est donnée à elle-même dans la cuisse et voyant qu'elle réussit bien à supporter la douleur, elle le découvre à Brutus en le conjurant de la faire confidente de ses plans secrets. Brutus, profondément ému

des sentiments d'une telle épouse, satisfait à son désir. Mais bientôt après elle doit reconnaître qu'elle a confié trop à son énergie : la nature de femme reclame son droit, et elle meurt dans des paroxysmes d'angoisse et d'agitation, punie par sa propre nature de femme. Conformément à cette idée admirablement bien mise au jour par Shakspeare, le poète montre dans les contradictions qui se sont élevées dans le cœur de cette femme, comme dans un miroir, celles qui se manifestent également en Brutus. Lui aussi, en cédant au point d'honneur patriotique, et en prenant part à la conjuration, se laisse entraîner à une action que son sentiment moral doit nécessairement condamner, et il doit bientôt payer assez cher cette trop haute opinion qu'il a eu de sa force et de son énergie. Car on le voit, pendant qu'Antoine fait sa harangue puissante devant le peuple, s'enfuir de la ville avec Cassius en grande perplexité, oubliant toutes les belles promesses et déclarations qu'il a données au peuple quelques moments avant ; à nous en taire de la fin lugubre et tragique de ces deux républicains.

Calphurnia, femme de César, est un modèle d'affection touchante et de tendre inquiétude du bien-aimé. Elle implore César de ne pas aller à la séance au Capitole. Quoiqu'elle ne soit pas facilement accessible à la peur superstitieuse qui voit partout des dangers imminents, elle a pourtant vu dans les choses sinistres de la nuit orageuse passée, ainsique dans un songe terrible assez de présages fâcheux et alarmants qui la déterminent d'implorer son époux, de ne pas aller à la séance du Sénat. César veut en effet rester à la maison, mais les reproches et les paroles artificieuses de Décimus touchent trop fortement l'ambition de César, et il s'en va à la séance. — Nous ne voulons pas blâmer Voltaire de ne pas avoir introduit dans sa tragédie un rôle de femme arrangé d'après le modèle donné par Shakspeare, comme nous venons de montrer ; mais nous sommes pleinement convaincus que sa pièce en aurait gagné fort beaucoup. —

Nous voilà donc à la fin de notre examen. — Il ne peut plus être douteux, à qui il faut donner la palme dans l'art de la représentation dramatique. Liberté et vérité ! voilà les deux principes vitaux du théâtre de Shakspeare, voilà les causes de ses succès glorieux et de sa puissance immense sur le cœur de l'homme ! — Jamais le théâtre ne sera digne de prendre part à la tâche sublime de l'éducation de l'humanité, à moins que le poète aussi bien que l'acteur ne se laissent gouverner par la liberté et la vérité, qui doivent rester à jamais les forces motrices de leur activité créatrice.